
CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 29 – Nro. 40 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2020.

El arte de escribir y los fundamentos del compromiso, una conversación - ENTREVISTA A ABELARDO CASTILLO -

Rodrigo Montenegro

Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His. / CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-06-2020 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 01-08-2020

Abelardo Castillo (1935–2017) ha sido el director de las revistas *El grillo de papel*, *El escarabajo de oro* y *El ornitorrinco*. Publicó diversas obras de teatro; las novelas *El que tiene sed* (1985), *Crónica de un iniciado* (1991) y *El evangelio según van Hutten* (1999); los ensayos *Las palabras y los días* (1988), *Ser escritor* (1997) y *Desconsideraciones* (2010). El volumen *Los mundos reales* reúne sus cuentos aparecidos en diversas ediciones desde 1961. En dos tomos se han publicado sus *Diarios, 1954-1991* (2014), y *Diarios, 1992-2006* (2019).

Sylvia Iparraguirre participó de la revista *El escarabajo de oro* y fue cofundadora de *El ornitorrinco*. Publicó los libros de cuentos *En el invierno de las ciudades* (1988), *Probables lluvias por la noche* (1993) y *El país del viento* (2003); las novelas *El Parque* (1996), *La tierra del fuego* (1998), *El muchacho de los senos de goma* (2007), *La orfandad* (2010), *Encuentro con Munch* (2013) y *Del día y de la noche* (2015). De reciente aparición es su ensayo *La vida invisible* (2018).

El 26 de agosto de 2011 fui recibido en su departamento del barrio de Balvanera, ciudad de Buenos Aires.

Rodrigo Montenegro: *Creo que sería interesante empezar la conversación a partir del concepto que introdujo Sylvia, tal vez la puerta de entrada a la lectura de su obra, esto es, la concepción de “los mundos reales”. Entendiendo esta idea, en principio, como alusión a cierta pluralidad o multiplicidad irreductible en su escritura. ¿Cuál sería, entonces, la densidad diferencial de esos conceptos: “la realidad” o “las realidades”?*

Abelardo Castillo: En algún sentido, creo que está suficientemente explicado en el título; y, en algún sentido, nada está nunca suficientemente explicado. Yo no creo en la existencia de “un mundo real”, un mundo

unívoco en el cual suceden las únicas cosas posibles. Este es el mundo aparentemente real –el mundo que llamamos real–; hemos tenido inconvenientes con la grabación, allá se escucha un piano, Sylvia está con un té, vos estás sentado al lado mío nervioso por todo lo que ha ocurrido; entonces, suponemos que ese es “el mundo real” y tenemos tendencia a conformarnos con eso. Sin embargo, lo que vos soñaste anoche, la pesadilla que yo tuve, los deseos inconfesables míos o de Sylvia, los tuyos, aquellas locuras temporarias que nos acometen a todos, también pertenecen al mundo real. ¿Y de qué modo pertenecen al mundo real? Sin el mundo de los sueños el mundo que llamamos “la realidad” sería imposible; no se necesita apelar a Freud para eso, o a John Dunne –tan citado por Borges–, el de *Un experimento con el tiempo* que, dicho sea de paso, libro que no admiro tanto como Borges admiraba y creo que tiene un gran componente de locura; pero justamente esa locura de Dunne también pertenece a su mundo real. A eso me refiero al hablar de “los mundos reales”. Creo que el componente de lo imaginario, de lo fantástico, de lo demoníaco, de la locura, del sueño –todo aquello que en la gente normal suele ocupar ocho o nueve horas de su día, que es el sueño, que en mí incluso ocupa mucho más porque yo duermo mucho–, sin contar las incursiones de cualquier persona llamada normal en el mundo del sueño, del delirio, de lo inconfesable, todo eso hace al “mundo real”. Ese té que estamos tomando, o este café que te estás tomando, o esta conversación que estamos teniendo es un momento del “mundo real”; lo que ocurrió anoche en mis sueños es otro momento del mismo “mundo real”. Para evitar la confusión que se produce cuando se habla de realidad –“el mundo real”– al que nosotros tenemos tendencia de adjudicarle únicamente aquello que se puede ver, tocar, oler, es que pensé siempre en llamarle a mis cuentos *Los mundos reales*, porque no desdeña ni lo fantástico, ni lo ilusorio, ni lo demencial. Aún cuando la responsabilidad última de que mis cuentos se llamen *Los mundos reales* es en realidad de Sylvia. Yo tenía dos títulos probables que eran *El mundo que conocimos* y el otro, *Los mundos reales*. Sylvia fue la que me dijo hacia 1962 “No, se llama *Los mundos reales*”. Vale decir que comprendió, tal vez mejor que yo, el sentido de esa proposición; de no hablar de la realidad solo tal como la entendemos, sino de la realidad a la que yo llamaría “realidad total” o “casi total”, porque seguramente hay otros caminos de la realidad que no hemos concebido en esta charla.

R.M.: *Entonces ahí es donde comienzan a confundirse las categorías de “realidad” y “realismo”, que tal vez puedan leerse más profundamente. ¿Cómo considerarlas para evitar cualquier posible ubicación taxativa? ¿Qué significaría la realidad “aplicada” a la literatura o viceversa? La estética del realismo pudo ser criticada y revisada durante el siglo XX descreyendo de ciertos mandatos que, en ocasiones, debía incorporar. Quizá algunos autores con conciencia filosófica y política empezaron a ver las limitaciones de ese realismo ingenuo, costumbrista, naturalista o socialista.*

A.C.: Yo no creo en el realismo socialista, ni en el realismo costumbrista, ni en el realismo mágico, ni en lo mágico real. Creo en el realismo en la medida en que entendés la palabra “realismo” como abarcando todo eso. Ya también lo he dicho alguna vez, creo que en *Ser escritor* hay dos textos acerca del realismo muy breves, lo único que tenemos es realismo. Yo no entiendo el concepto de “literatura fantástica”; para mí un cuento de Poe no pertenece a la literatura fantástica, pertenece a la realidad, pertenece al realismo, por decirlo así. Hay un solo género que es el realismo. Ese realismo abarca obras como *El Quijote*, obras como la de Shakespeare –donde aparecen brujas–, obras como Shólojov –que fueron catalogadas dentro del “realismo socialista” aunque creo que le queda bastante chico el apellido “socialista” a una obra de la dimensión de Shólojov–, obras como las de Carpentier –que hablaba de lo “real maravilloso”–, u obras como las de García Márquez –que suelen ser catalogadas como “realismo mágico”–. Creo que son maneras que tiene la crítica, los estudiosos y profesores, para hablar del asunto. No podemos hablar de ciertos temas sin antes precisar de qué estamos hablando, entonces empiezan las taxonomías y las categorías, debemos permanentemente decir a qué nos estamos refiriendo. Pero yo pondría toda la literatura, desde la epopeya más antigua que se conoce, el Gilgamesh, hasta la última obra literaria que se ha escrito hace diez minutos dentro de una sola categoría que es el realismo.

Nosotros no podemos salirnos del mundo real, al que yo llamo “mundos reales”; no se puede inventar nada que no esté, de algún modo, en la realidad. Inventamos el centauro, por ejemplo, pero el centauro está hecho de dos cosas que existen. Nada que sea concebible puede llamarse fuera del realismo, y aquello que es inconcebible sencillamente no lo concebimos. Entonces, cuando una muerta resucita, como en los cuentos de Poe, cuando un hombre se pierde en un laberinto del tiempo o encuentra en ese laberinto al delincuente que andaba buscando, como en los cuentos de Borges, cuando en un sueño se termina una obra, como en un cuento de Borges o en *El puente sobre el río del búho* o en *Las nieves del Kilimanjaro*, yo estoy siempre viendo que ese es “el mundo real”. No será el mundo real para las categorías del realismo estricto que se utilizó en el siglo XIX, o para las categorías del naturalismo. Ni siquiera entiendo muy bien el giro “naturalismo”, salvo que se lo aplique a la noción de “realismo” que significa la misma cosa. Para mí hay nada más que realismo. Ahora, ese realismo abarca una cantidad de definiciones, y no solo definiciones sino de formas, que son lo que hace el arte. Para mí ese cuadro que está en la pared es tan realista como un cuadro renacentista, está tomado del mundo real. No hay nada que no esté tomado del mundo que llamamos “real”.

En ese sentido, no creo más que en el realismo, no nos podemos salir del realismo. Todo lo otro son, a mi juicio, nociones que utilizamos para hablar del arte, pero lo único que tiene un artista es la realidad. El único arte que podría sacarse fuera de esta noción, por lo ambiguo del material con que trabaja sería la música. ¿Dónde está en la realidad aquel sonido que

estamos escuchando nosotros en este momento cuando oímos ese piano? Hay sonidos análogos, pero la música trabaja casi con lo abstracto. En algún sentido, es el único arte verdadero porque el significado no está en la obra; si es que tiene algún significado su significado y su forma son exactamente lo mismo. El concepto de forma, que es tan pesado en el realismo, en la música no funciona. Por ejemplo, tomemos *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, le cambiamos el nombre, le ponemos "Preludio a la siesta de un proletario"... es exactamente lo mismo. Todo lo que pusiste de fáunico le puede ocurrir tranquilamente a un obrero de la construcción mientras duerme la siesta debajo de un árbol. Si la *Sinfonía de Leningrado* se llamara "Sinfonía de la tormenta" o "Sinfonía de la tempestad" sería lo mismo, esos timbales que hacen de cañones los oíríamos como truenos. Vale decir, la música no es figurativa; entonces, el realismo en la música es un concepto que ni siquiera entra. Pero, ¿es más realista *La pietà* de Miguel Ángel que una escultura de Henry Moore? No, las dos están hechas con elementos de la realidad: la curva, la recta, el hueco en la materia pertenecen a la realidad. No se puede inventar nada que no esté en la realidad. El artista, justamente, es aquel que se acerca a la obra de arte a través de elementos de la realidad que no son percibidos pero que están en la realidad.

R.M.: *En esa cualidad fundamental de la literatura de ser, en alguna medida (no siempre), un arte representativo o figurativo, tal vez en determinados contextos, sobre todo pensando en las décadas del 60 y del 70, se le adjudicó ciertas funciones adicionales que tenían que ver, justamente, con cómo politizar el arte o cómo politizar la literatura. Creo que ahí empieza a visualizarse cierta contradicción. ¿Cuál es su opinión sobre esta cuestión?*

A.C.: Pienso que cuando se habla de "literatura de tendencia", "literatura comprometida", "literatura de partido" se está, nuevamente, adjudicando una especie de apellido a la literatura olvidándose que estamos partiendo de una palabra: "literatura". No hay literatura comprometida si antes no hay literatura, y si la literatura se puede definir de alguna manera no es por su contenido; o la literatura pertenece a las bellas artes y es una de las artes, o no es nada. Lo otro puede ser periodismo, puede ser panfleto, puede ser lo que quieras. Ahora bien, eso no significa que no haya escritores que no hayan comprometido muy especialmente su literatura; muy bien Shólojov, los mejores poemas comprometidos (que no son tantos, por otra parte) de Neruda, pero toda *España en el corazón*, algunos de los grandes poemas de Mayakovski, poemas de Guillen.

Pero a eso que nosotros llamamos "literatura comprometida" deberíamos, tal vez, llamarle "literatura política" que ha habido siempre, porque es el asunto de la literatura. La *Divina Comedia* es, casi, uno de los primeros ejemplos de literatura comprometida, ahí tenemos muy claras las ideas cosmológicas, teológicas y políticas de Dante. Sin embargo, nadie se atrevió nunca llamarle literatura comprometida a lo que es, *de hecho*,

literatura comprometida. Pero entonces, la literatura comprometida es más bien aquello que solemos llamar literatura, porque analizado desde ese punto de vista toda literatura está comprometida con algo. Porque justamente como la literatura trabaja con conceptos y con nociones, y no solamente con formas o con sonidos o con colores, no tiene más remedio que opinar acerca del mundo cuando está en función. Un poema lírico es una manera de opinar acerca del amor, vos no le podés pedir a un poeta lírico que haga necesariamente literatura política. Pero la literatura política existe en poesía desde el momento en que se puede escribir, por ejemplo, *España en el corazón*. La necesidad de ver claro hace que dividamos en casillas, entonces, “literatura política”, “literatura de tendencia”, “literatura comprometida”, “literatura arte purista”, “la torre de marfil”, etcétera, cuando en última instancia – y claro, la conversación duraría más o menos veinticinco segundos, y ahí sí la podrías haber grabado en la computadora – no hay más que buena y mala literatura.

Sylvia Iparraguirre: Hay una cosa que sin duda ocurrió, por ejemplo, la guerra de Vietnam en los 60; la izquierda independiente, a la que pertenecía *El escarabajo de oro*, tenía cierto mandato, digamos, de no ser formalista. Abelardo, a pesar de ser un sartreano, formado en Sartre y la polémica Sartre-Camus, y demás, siempre hizo una diferencia, incluso una pequeña discusión con Sartre acerca de la literatura comprometida. Porque Abelardo lo que asegura es que el hombre se compromete. La literatura puede ser de un tipo revolucionario de izquierda y escribir sobre la rosa, eso lo han dicho veinte veces, no tenés que hablar sobre el proletariado para comprometerte, estás en un reportaje y lo decís. Comprometés tu cuerpo, tus opiniones, das un reportaje en un diario, como pasó con Haroldo Conti.

A.C.: La diferencia es muy simple. Ahí hay que hablar no de literatura, sino del escritor o del intelectual frente a la realidad.

R.M. *Pensando en estos conceptos y sabiendo que Abelardo es un sartreano, quizás pueda señalarse cierta tensión entre el ejercicio del intelectual y la escritura literaria. Tal vez se pueda hablar de un pleno ejercicio del concepto de “libertad” en los textos entendiendo a la literatura como el espacio de esa “libertad”.*

A.C.: Para un escritor, por lo menos, sí. Si la literatura no es eso, no existe. Además, desde la escritura y desde la lectura, la literatura es el ejercicio de la libertad. El escritor cuando escribe y el lector cuando lee están los dos ejerciendo su libertad. En el encuentro de esas dos libertades sale lo que llamamos “hecho estético”. Ahora bien, si a mí me preguntan concretamente qué opino del gobierno, qué opino de la cuestión judía, qué opino de la cuestión racial, qué opino de la cuestión económica, yo como intelectual me siento obligado a responder, pero esto pertenece a la ética o

a la moral, ni siquiera a la política. Es mi necesidad interna, y creo que es mi deber, y creo que es el deber de todo intelectual: respondo. Lo que no pueden hacer es obligarme a responder con un poema, con una obra de teatro o con una novela. Pero a lo que sí me siento obligado, y creo que debería sentirse obligado todo intelectual, es a responder a ciertas instancias de la realidad. Lo que está comprometido es el hombre con su cuerpo, con sus opiniones y no necesariamente la obra que realiza; aunque la puede comprometer si le sale bien. Ha habido grandes escritores comprometidos y grandes escritores de tendencia, sin llegar al extremo de tener que recuperar el origen de la noción de “tendencia” que es de Engels y de Marx, no es ni siquiera de nuestro tiempo. Todo el secreto de la literatura de tendencia, incluso de la literatura de partido, elaborada por un hombre como Engels que es el fundador en algún sentido de las teorías del compromiso que luego invadirán el siglo XX, era representar al hombre típico en situaciones típicas. No estaba hablando de ideología. Contar las cosas como son, esa es la verdadera tendencia, ahora, mentir acerca de las cosas, no. Cuando un escritor con la excusa de que está haciendo política pinta patrones gordos, obreros flacos y nada más que eso, y circunscribe la realidad entera a ese esquema, no está pintando a *personajes típicos en situaciones típicas*, está mintiendo. Hay una cantidad de matices, los malos no son totalmente malos todo el día, ni los buenos son totalmente buenos todo el día. De ahí que las grandes novelas estén llenas de esos matices y sean tan ambiguas. ¿Qué quiere decir, incluso, una obra como *El Don apacible*, donde la revolución social está como telón de fondo? Casi no se la ve en el libro; lo que ocurre, ocurre entre los cosacos y es la historia de una individualidad. ¿Qué quiere decir la obra de Balzac? La obra de Balzac nosotros la leemos como una obra casi de tendencia, hay una especie de denostación del catolicismo, de la política de su tiempo y, sobre todo, de la monarquía.

R.M.: *Usted habla en Ser escritor de un “compromiso inconsciente” de Balzac...*

A.C.: Eso ya lo ha dicho Benjamin: “el arte no puede mentir”. Ni siquiera puede mentir la fotografía que no se propone nada. Yo hago una exposición de fotografías, del Hyatt, de Puerto Madero, de Palermo Hollywood y después me voy a la villa 31, hago una serie, las expongo y no digo una palabra. Eso en literatura también tiene un “apellido”, es el “objetivismo”. Así escribe Goytisolo parte de su obra. Eso también es literatura comprometida, en la medida que Goytisolo partía de una idea previa política: como no se podía expresamente decir las cosas, las mostraba. Esto trasladado a Buenos Aires donde sí se podía decir es meramente un tic literario. Nos enteramos del surrealismo cuarenta años después, cosas por el estilo y creemos que estamos haciendo novedades. El problema hay que basarlo siempre en lo mismo: ¿qué entendemos por

literatura? Yo no puedo hablar de “literatura comprometida”, ni de “literatura fantástica”, ni de “literatura realista” si antes no hablo de literatura, y no cualquier cosa es literatura, evidentemente. Cuando estoy hablando de ficción y pienso en literatura, pienso en las grandes obras literarias. Literatura, digamos, es *El Quijote*, literatura es *En búsqueda del tiempo perdido*, literatura es *Ana Karenina* o *Guerra y paz*, o *Los hermanos Karamazov*, o todas las que quieras agregar a eso. Y no estoy hablando de grandeza, ni de grandes palabras, sino sencillamente esa es como la “norma” de la literatura. Hay otro tipo de literatura, que ni me hace falta nombrar, que evidentemente no es literatura, que es algo parecido al periodismo, que es una especie de psicosis gráfica, una necesidad de ponerse a escribir. Pero a eso, sencillamente, no le llamo literatura, como no le llamo pintura a cualquier cosa. Una cosa es pintar un cuadro y otra cosa es ser pintor o hacer pintura. Entramos en un problema estético que no hemos resuelto nunca y creo que no vamos a resolver en vida del género humano. Pero de todas maneras, lo que sí sé es que ni en el concepto de “realismo”, ni en el concepto de “compromiso”, ni en el concepto de “literatura fantástica” cabe el oficio de escribir, porque los abarca a todos. Lo que también sé es que el compromiso no se puede aplicar a las artes, por lo menos no se lo puede aplicar a las artes con la ligereza con que se lo aplica, porque el que está comprometido es el hombre. Si yo estoy comprometido con mi tiempo, entonces puede ser que nada de lo que escriba deje de expresar ese compromiso. Salvo que seas un poeta lírico, y escribas sobre el amor, y tal vez ni siquiera eso.

S.I.: Claro, porque ahí interviene una cosa que vos también ponés en el ejemplo de Balzac. Es decir, el compromiso con el tema, el compromiso con la obra, que es otra clase de compromiso. Por ejemplo, lo que hizo Arlt fue llevar hasta el extremo máximo su obra, ese compromiso con la obra – con lo que está haciendo– hace que hoy Arlt sea más contemporáneo nuestro que otras personas. Como advierte el ejemplo de Abelardo sobre Balzac: “voy a escribir a la luz de dos verdades eternas: la monarquía y el catolicismo”, y en la obra los defenestra porque ve la realidad y su compromiso con los personajes, su psicología, la estructura de su tiempo es tan vasta y tan honda que no puede mentir.

A.C.: Por aquello que decía Benjamin, “el arte no puede mentir”, se muestra lo que se ve. El gran escritor es aquel que muestra lo que ve. Como él ve más que todos los demás, muestra aquello que ve, incluso con sus matices más inesperados y a veces los matices más contradictorios. Ahora, la otra es media literatura, es literatura de tendencia, puede ser panfleto, puede ser periodismo, puede ser lo que quieras. Hay, sin dudas, un nuevo periodismo que nosotros atribuimos a Rodolfo. Rodolfo escribe *Operación Masacre* o *¿Quién mató a Rosendo?*, me parecen excelentes, y me parecen dos pruebas de cómo a través de la palabra se pueden hacer nuevas cosas,

incluso con el periodismo. No es ningún invento, tampoco Rodolfo, ese tipo de periodismo era el periodismo de Malaparte, por ejemplo. Pero, ¿le podemos llamar novela a eso? Sencillamente a eso me refiero. ¿Eso es una novela, eso pertenece al arte literario? Ahora, ¿es legítimo? Por supuesto que es legítimo, y hasta es muy imitable dentro de los límites que nos propone el periodismo, pero no se puede escribir una novela así.

R.M.: *Sería interesante repensar cómo el contexto, en algunas situaciones, parece pedirle al escritor, al intelectual, ciertas denuncias...*

A.C.: Yo digo que debería cumplir con ese llamado de lo social, en lo que insisto es que no debería necesariamente hacerlo en su obra, hasta por una cuestión de eficacia política. Supongamos que yo estoy muy preocupado por los problemas de las etnias originarias en la Argentina, que creo que ese problema está mal resuelto, o que creo que no está resuelto de ninguna manera, y que todavía ni siquiera alguno se ha puesto a pensar de verdad en ello. Entonces, decido informarme, escribir una novela sobre el tema y la termino dentro de veinticinco años, cuando las etnias dejaron de existir, o cuando ya el problema pasó a ser otro. ¿Qué sentido tiene desde el punto de vista político o ideológico? Bueno, escribo un artículo, tardaré una semana, o doy una conferencia sobre el tema. Pero no voy a ponerme a escribir una novela sobre el petróleo o sobre las villas miseria. Se puede hacer, pero en general, se confunde en ese caso el tema, que puede ser cualquiera en un novelista, con el compromiso. Cuando alguien escribe una novela sobre una villa miseria no está más comprometido que cuando alguien escribe una novela sobre el tema de los celos. Ha elegido un tema distinto, o está dotado para un tema distinto.

S.I.: Acá entra algo que tiene que ver con las revistas. El tema de la política o de la posición ideológica frente a la realidad te lleva a una palabra que en literatura no vale, que es “eficacia”. Si vos querés incidir sobre la realidad, de algún modo era lo que hacían las revistas, escribís un editorial. Por ejemplo, lo que sucedió con el conflicto del canal de Beagle, había que decir ciertas cosas en ese momento. Treinta años después escribir una novela sobre lo que pasaba en los setenta y hablar sobre el Beagle es otra historia.

A.C.: Además, esto lo hemos hablado muchas veces con Sylvia, a partir de un determinado momento no se escribieron acá más que obras sobre los desaparecidos y la dictadura.

S.I.: Con la regreso de la democracia, cuando vuelve gente del exilio, hubo una moda a la cual desde *El Ornitorrinco* le hicimos muchas críticas. Estaba empezando el tema de los NN y había cundido una moda extraña, desde ya, que era escribir novelas policiales con el trasfondo, en primer o

segundo plano, del tema de los desaparecidos, una cosa bastante ambigua, por lo menos. Nosotros hicimos muchas críticas a esta cuestión en la revista, las criticamos en el momento en que salieron. De esas novelas no quedó ninguna.

A.C.: La mayoría eran oportunistas. Pero había un problema más grave, más grave para la literatura que tomaba ese tipo de temas, ninguna de esas novelas tenía ni el diez por ciento de eficacia ni de fuerza que cualquiera de los testimonios dados.

S.I.: Por ejemplo, el juicio que sacó *Clarín* durante meses te ponía en la situación que era: sobre esto, ¿se puede escribir ficción? Es casi amoral. ¿Se puede escribir ficción, vender libros y encima cobrar derechos? Ya sea el *Nunca más* –nosotros conocimos a la gente que estuvo trabajando en él– o el juicio, que yo recuerdo perfectamente que dejé de leerlo porque me había vuelto pusilánime. Como sabés que la tortura existió, como había visto fotos que sacó una revista que se llamaba *Cabildo deleznable* de gente torturada en las fotos de tapa, cosas horripilantes, entonces, llega un momento que hay un umbral donde vos te proteges de semejante barbaridad. Ahora bien, con eso: ¿podés hacer literatura?

A.C.: Tal vez, sí. Tal vez, hay que esperar el momento. Pero además, ¿cuál es la eficacia? Si lo haces como literatura comprometida y no como mera catarsis para sacarte un problema de encima –y entonces tiene que ver con vos y no con el mundo–, entonces, ahí el compromiso se pone un poco difícil de precisar. Si lo haces en un sentido político y de eficacia, es mucho más eficaz cualquiera de los testimonios verdaderos. Por eso, no hay grandes novelas sobre los campos de concentración, y sí hay grandes testimonios, como el reportaje *Al pie del patíbulo* de Fučík, por ejemplo. El testimonio de cualquier judío que ha estado en un campo de concentración, o de cualquier sobreviviente es mucho más conmovedor y terrible que una historia que tendríamos que inventar de afuera. Porque en general ese tipo de literatura se hizo por escritores que no estaban ni siquiera en el país.

S.I.: Otro caso es Némirovsky, una francesa, ella muere en Auschwitz en el 42, cuenta toda la salida de la gente que se va del país, el éxodo cuando entran los nazis en el 41, o sea que está escribiendo sobre la marcha. Es una cosa que te estremece porque la tipa está escondida, con hijas que las manda al exilio para salvarse. Al marido también lo matan, ambos mueren por ser judíos, y ella está escribiendo en ese momento.

A.C.: Ese es un testimonio. Pero acá se escribieron cosas sobre la tortura y esto plantea un problema ético: me hago conocido, incluso, con esta novela, me hacen reportajes, me pagan dinero o hacen cuatro ediciones.

S.I.: Y eso ocurrió en la época que nos tocó vivir acá. Abelardo decidió quedarse a pesar de que estaba amenazado y de que sucedieron cosas.

A.C.: Estaba en listas negras, pero eso no importa.

S.I.: No importa, pero ese momento para los que lo vivimos es una cuestión. Treinta años después hay una generación que parece necesitar contar eso, entonces es legítimo, es recuperar el pasado.

A.C.: Pero aún hoy hay muy pocas grandes novelas sobre la guerra o sobre los campos de concentración, casi no existen. Los mejores testimonios ya se han escrito. Tendrán que pasar muchos años, y tendríamos que ver cierto tipo de matices. Hoy no se podría todavía escribir a Videla con la ambigüedad con que está pintado Hitler en *La caída*, por ejemplo. Si hoy un cineasta argentino hiciera eso seguramente sería mirado, y tal vez con mucha razón, de un modo un poco dudoso. Por eso se puede escribir sobre Calígula. Camus hizo una obra extraordinaria sobre Calígula, es casi un héroe en esa obra de teatro, es un personaje de estatura histórica y metafísica considerable. Calígula, casi, pertenece a la fábula. Hay ciertos temas que requieren del paso del tiempo. Es muy difícil poder escribir sobre lo que está ocurriendo ahora y aquí, pero no solo difícil históricamente sino difícil personalmente. Si a un escritor se le muere un hijo o la “amada”, y esa misma noche escribe una oda o un soneto impecable y conmovedor, yo puedo juzgar el hecho estético y decir que es bueno literariamente, pero empiezo a dudar de que su amor fuera muy grande. No podés escribir en caliente. Cuando muere alguien querido uno llora, no se pone a escribir versos, buscar rimas o cuan eficaz es una metáfora, o de qué modo eso puede llegar al lector, que es el propósito de la literatura; lo puede hacer un año después y puede ser conmovedor. Pero puede ser incluso antes. Poe escribe *El cuervo*, que está escrito a la muerte de su mujer un año antes que su mujer muriera, pero en el momento en que murió no puede hacer nada. O de lo contrario no tendría la sensibilidad que le permitió escribir. Entonces, si eso no lo podés hacer en el sentido personal, ¿por qué sí vas a poder hacerlo en el sentido histórico?

R.M.: *Esa línea de pensamiento permite, de algún modo, precisar un problema. Entonces, la literatura tiene sus modos de significación y el intelectual situado en el mundo tiene otros.*

A.C.: Siendo incluso la misma persona. El poeta cuando es poeta, es una cosa; ahora, el poeta como intelectual, ese mismo poeta, es otra cosa. Ese sí tiene la obligación de testimoniar, de denunciar, de decir lo que piensa: la obligación ética. Nadie le puede poner un revolver en la cabeza para que diga lo que piense y sea además lúcido. Hay incluso, y esa es la

paradoja del arte y de los artistas, gente que piensa muy mal. Mejor que no pensara lo que pensaba de la realidad un hombre como Céline, que era colaboracionista. A ese sí dejémoslo que escriba una novela que está más allá del bien y del mal. Pero poniendo desde nuestro punto de vista las cosas, yo no puedo pedir a Lorca que opine acerca de la República como podía opinar un teórico político o alguno de sus amigos comunistas. La obra de Lorca no tiene un solo elemento que pueda uno sentir como comprometido con la historia que Lorca estaba viviendo. ¿Cuál es el compromiso de Lorca en su obra? Ni en sus obras de teatro, que son probablemente lo mejor de la obra de Lorca, ni en sus grandes poemas. Tal vez el más comprometido, en algún sentido, sea *Poeta en Nueva York*, que lo escribe sobre una realidad que no es la de él, lo que ya es bastante significativo. Ahora, ¿es cierto o no es cierto que a Lorca lo mataron por sus ideas políticas, por sus amigos políticos, por su cercanía con los comunistas y hasta por su homosexualidad? Es cierto. Entonces, quiere decir que no se está comprometido necesariamente a través de la palabra, de la ficción o de la poesía, es tu modo de estar en el mundo, y esa fue mi discusión con Sartre, siempre.

Yo soy un tipo comprometido, soy sartreano antes de haberlo leído a Sartre porque soy kierkegaardiano. Antes de leer a Sartre había leído a Kierkegaard y también a Gabriel Marcel, que es el primer existencialista francés, y siempre leí con mucha atención la obra de Mounier, inventor del personalismo, que es uno de los introductores de la palabra compromiso en Francia. Sartre fue sin duda mi maestro, lo he dicho muchas veces, yo aprendí a pensar con Sartre. Pero hay una cantidad de cosas que no comparto con él, entre ellas la noción de compromiso. Para Sartre era como si la literatura tuviera que ser útil, sin darse cuenta que la literatura es útil o no al margen de lo que se proponga el autor. El autor puede ser una pésima persona y hacer una literatura útil en el sentido sartreano de la palabra. Sartre entró a la literatura a través de la reflexión, sus primeras obras de ficción son posteriores a sus obras de pensamiento; entonces, Sartre siempre pensó –porque era un hombre terriblemente intelectual y mental– que se puede llegar a la literatura a través de la lucidez; él pudo llegar, no todo el mundo lo puede hacer. Pero hay escritores que no pensaron nunca, ni como para llenar una página, acerca de lo que es la literatura o la función que debe cumplir y, sin embargo, hicieron esa literatura que Sartre pedía. No se necesita usar la cabeza, se necesita tener talento literario. Tampoco es una monumental descripción de lo que es la literatura lo que acabo de decir, pero es verdad.

R.M.: *Actualizando esa discusión hoy y observando ciertos entramados del poder, quizás esos problemas continúen vigentes y funcionando.*

A.C.: Sí, sigue existiendo. Casi no hay entrevista, y hoy estamos hablando justamente de eso, pero esto es para una tesis e, incluso, aclarar el concepto en general, donde no se me pregunte. He contestado varias en

los últimos tiempos y me imagino que a los demás le preguntan lo mismo: ¿qué es la literatura comprometida?, ¿el escritor debe ser comprometido? Ahora ha intervenido otra noción, el periodismo militante, por ejemplo, y yo no creo en el periodismo militante. Hay un periodismo tendencioso, un periodismo de partido, *La hora* del Partido Comunista era periodismo de partido y militante en ese sentido. Pero el periodismo militante excluye la posibilidad de ser un periodismo objetivo porque debe hacer *milicia*. Tampoco son objetivos *La nación* o *Clarín*, por supuesto, lo que pasa es que no estamos hablando de periodismo, estamos hablando de tendencias. Hoy llaman periodismo militante lo que yo le llamaba en mi época periodismo oficialista, y hay una diferencia muy grande entre ser un escritor militante y un escritor oficialista. Pero un intelectual, casi por definición, nunca es oficialista, ni acá, ni en Cuba, ni en la Unión Soviética, ni en ninguna parte.

R.M.: *En Desconsideraciones usted realiza una reflexión sobre este tema en la cual sostiene que los intelectuales están ante el poder, con lo cual indicaría un lugar de enunciación, apartarse del oficialismo para construir otro tipo de mirada. Esto propone una revisión de la noción de compromiso, al menos como está funcionando hoy.*

A.C.: Hoy la noción de compromiso se confunde con la noción de oficialismo, que es mucho confundir. Pero si vos mirás históricamente al intelectual comprometido, y nos podemos remontar hasta la época de Dante, el compromiso del intelectual en Argentina, en Cuba, ha sido siempre corrido del poder. Por eso los intelectuales molestan siempre. Los grandes escritores rusos, aún los aceptados por el poder eran incómodos al poder, lo era Shólojov, lo era Ajmátova, no eran oficialistas. Incluso hoy los escritores cubanos realmente constructivos no son oficialistas, podrán estar por la revolución, pero de ahí a ser oficialistas hay un camino muy largo. Un intelectual no puede ser oficialista, casi por definición, y por eso desconfían tanto, y no solo los gobiernos totalitarios.

Recuerdo los problemas que tenía Lenin con Gorki. Gorki era como el emblema, casi se le atribuye el realismo socialista, lo que es falso, pero Lenin no tenía más que problemas con Gorki. Porque Gorki vivía pidiéndole cosas, que tomara determinado tipo de actitudes, hasta que lo metió a cuidador de museos para evitar que las hordas quemaran todo. Por eso es molesto el intelectual, porque no puede dejar de ver los dos aspectos de la realidad y porque no puede decir que sí a todo. Por eso, del mismo modo que en los sesentas yo decía que se puede ser un intelectual comprometido sin ser un intelectual comunista, y que un intelectual no debe afiliarse a un partido, puede afiliarse si quiere, tiene la libertad, pero a partir del momento en que se afilia debe comportarse como afiliado y como militante, y no más como escritor libre, porque para eso está en un partido. Un partido tiene una línea política y esa línea política hay que seguirla, te guste o no, esa es la cuestión de un militante. Por eso un intelectual no puede ser nunca un militante.

S.I.: Eso condice con la polémica con Agosti, dado que había una suspicacia muy grande acerca de una izquierda independiente cuando la forma la daba el Partido Comunista. En las revistas y en Abelardo hay una tendencia a separarse de la palabra ortodoxa.

A.C.: Afortunadamente, mucho tiempo después, cuando a Agosti le dieron el gran premio de honor de la sociedad de escritores en el Fondo Nacional de las Artes, me escribió una carta, porque yo le dejé una nota para felicitarlo, donde además de agradecerme me pedía aquella polémica, porque la había perdido en alguno de los traslados o prisiones, y me decía que yo tenía razón.

S.I.: Era muy joven Abelardo en ese momento, ¿cuántos tenías, veintisiete?

A.C.: Y en el sesenta y uno, cuando empezó eso, tenía veintiséis.

S.I.: Esto también da una idea del lugar del intelectual, de su corrimiento.

A.C.: Aunque quizás no sea “correrse”, el intelectual está corrido *per se*.

S.I.: Pero ahí está el tema del poder. Hay un concepto que es muy interesante, muy claro, que es cómo el intelectual reproduce la palabra del poder si está cerca del poder, se está diciendo lo que el poder dice, estás atravesado por la palabra del poder.

A.C.: El intelectual en la sociedad tal y como nosotros la conocemos – no sé, habrá alguna sociedad angélica o tal vez existió alguna distinta – es nada más que un transmisor de las ideas del poder. La famosa frase de Marx “las ideas dominantes son de la clase dominante” no quiere decir nada más que eso, es decir, los intelectuales son los transmisores de las ideas del poder, al menos los intelectuales concebidos tradicionalmente. El intelectual, tal como lo concibo yo, es el que dice *no* a eso. No es el mero transmisor de las ideas del poder. Pero un intelectual no es solo un escritor, un intelectual también es un profesor, un intelectual es un periodista, un intelectual es un maestro o un médico, o cualquiera que trabaje con la inteligencia y que tiene a través de la palabra poder de influir sobre otros. Entonces, nos transmiten las ideas del poder, que es lo que ocurre con los intelectuales actuales, nos están diciendo las mismas cosas que dice el poder permanentemente y le dicen a eso compromiso o le dicen militancia. Puede ser militancia, pero ya no es compromiso y, sobre todo, no es ser intelectual.

Por otro lado, está el intelectual que se pone *ante* el poder. El intelectual siempre es un poco desagradable, es como el tábano aquel que “dios puso sobre vuestra ciudad, como un tábano sobre un caballo para picarlo y mantenerlo despierto”. Esa es la única función que yo concibo en el intelectual. Y la concibo incluso en el psicoanalista, el psicoanalista que cura y remite a su paciente al mismo mundo que lo enfermó y, la verdad, es que tiene que empezar a reflexionar para qué sirve el psicoanálisis. Si no es crítico respecto de su profesión, de lo que está haciendo y de lo que significa el poder y el mundo en el que está trabajando, no es un intelectual. Entonces, cuando yo hablo de intelectual me refiero a aquellos intelectuales como Sartre, como Camus, que estaba de alguna manera en el polo opuesto de las ideas de Sartre en su último momento, pero que para mí sigue siendo uno de los ejemplos de lo que es un intelectual. Los dos son un ejemplo, porque un intelectual no tiene por qué pensar igual que otro. En esa polémica para mí está cifrada la condición intelectual, no en la razón de uno o del otro.

R.M.: *Partiendo de esa idea y para leer el problema en su literatura, hay una frase que seguramente voy a citar mal de El otro Judas que dice “cuando muere asesinado un hombre toda la humanidad es culpable”. Entonces, la cuestión sería, hasta qué punto esa necesidad del intelectual de reflexionar, o correrse, puede ser interpretada como un problema.*

A.C.: El intelectual está corrido. Porque correrse da la impresión de no querer ensuciarse las manos —yo me corro de esto porque no quiero participar...—, no. El intelectual está corrido. Además, esa frase que vos citas de *El otro Judas* no es nada más que la versión criolla, o mía, o personal de “todos somos responsables de todo ante todos” de Dostoievski. Esa frase de Dostoievski a veces cuesta entenderla porque es como demasiado ampulosa, demasiado taxativa, y: ¿por qué todos somos responsables de todo? Yo, ¿por qué soy responsable de la guerra en medio oriente? En la medida en que no hago nada por evitarlo con la palabra, con la denuncia o con mi cuerpo si fuera necesario, soy responsable, como soy responsable de la miseria argentina. Porque yo no digo “cada vez que muere un hombre” es responsable toda la humanidad, sino cada vez que muere “asesinado”. Es la misma pregunta que me hago, de alguna manera, en *El señor Brecht en el salón dorado*, cuando el actor se vuelve ante el público y dice “¿Qué hice yo para que no lo asesinaran?”. ¿En qué medida no somos responsables? Porque si no es muy fácil, yo no tengo nada que ver. Las campos de concentración ocurrieron hace mucho tiempo, pero mientras no lo pienses, si no lo reflexionas, en realidad estás colaborando con esa especie de oscurantismo, entonces sos responsable. Después no exageremos, yo no voy a dejar de comer porque hay chicos que no comen, porque si no me muerdo de hambre. Si vas al extremo, entonces me tengo que dejar crucificar, esa es

otra cuestión que pertenece a la moral estricta o, tal vez, a la psicosis. Pero el hecho concreto es que hay que pensarlo.

Recuerdo una frase de Kierkegaard donde dice que se sintió culpable porque no había saludado a su criada, y “después dicen de mí que soy arrogante”. O sea que Kierkegaard, en ese momento, se sentía bueno porque se había dado cuenta que no había saludado a su criada, entonces se está viendo a sí mismo con una especie de piedad. Porque puede ser arrogante, puede ser mala persona justamente porque se olvidó de saludar a la criada, no lo salva nada, ni siquiera la reflexión. Por ejemplo, cuando Camus plantea el problema, y esto es algo que siempre discutí, acerca de si la vida tiene o no sentido, para mí está planteando mal la cuestión. Lo único que puede plantear un hombre es: ¿mi vida tiene sentido? Porque en el momento en que empezás a plantear “mi vida tiene sentido” las cosas empiezan a tener peso real y peso existencial. Si vos me preguntás si la literatura tiene sentido, yo tengo que decir que por supuesto tiene sentido. Entonces, ¿también *mi* literatura tiene sentido, según ese argumento? No, eso es otra cosa. Si mi literatura tiene sentido es mi conflicto permanente. Ahora que la literatura tiene sentido, que *Guerra y paz* tiene sentido, que Proust tiene sentido, que Arlt tiene sentido, que Borges tiene sentido no me cabe la menor duda, y hasta puedo explicar por qué tienen sentido. Pero que eso se derrame sobre *mi* literatura y empiece a tener sentido la mía, eso es mala fe, eso es ser un cochino como decía Sartre. Entonces, cuando planteamos en primera persona las cosas, –*mi* vida, *mi* libertad, *mi* literatura, *mi* muerte–, ahí estamos empezando a hablar en serio.

S.I.: Plantear “la vida tiene sentido” implica una dimensión general y abstracta.

A.C.: ¿De qué vida me hablan, de la vida del árbol, de la vida mi gato, de la vida de la gente en general, de la vida de los que están muriendo en este momento en medio oriente?

S.I.: Es algo que muchas veces hemos hablado cuando se decreta la muerte de algo. Por ejemplo, las personas que dicen “ya está, la vida no tiene sentido”; bueno, será la tuya.

A.C.: Pero en general las imposibilidades hacen que se establezcan teorías. “Ha muerto el personaje de teatro”: esa seguramente sea la teoría de un tipo que no puede crear más personajes de teatro. “Ha muerto la novela”, yo lo he oído decir de escritores amigos muy respetables. Recuerdo cuando Ricardo [Piglia] declaró que el cuento había muerto, prácticamente, dijo que el cuento era un género reaccionario –en ese momento estaba escribiendo novelas–. Después, cuando volvió a escribir cuentos, ya no era más un género reaccionario. Noé declaró la muerte de la pintura de caballete, porque no podía pintar en caballete, cuando volvió a poder pintar

en caballete entonces empezó a tener sentido nuevamente. Los hombres tenemos la tendencia, un poco infantiloides, sobre todo quienes nos dedicamos a las artes, de establecer teorías generales no de acuerdo con nuestras posibilidades sino con nuestras imposibilidades; lo que no se puede hacer ya no debe hacerse.

R.M.: *Volviendo a lo que significaron las revistas y las voces que confluían en ellas, quizás se pueda pensar en un cierto sentido de polifonía leyéndolas de un modo amplio y a lo largo de los años. Confluyeron en esos proyectos muchas personas provenientes desde distintos ámbitos, incluso con distintos pensamientos políticos e ideológicos encontrados.*

A.C.: Sobre todo en *El ornitorrinco*...

R.M.: *Entonces, ¿cuál es la reflexión justamente en ese punto? Tal vez sea más fácil construir sobre la homogeneidad que sobre la multiplicidad; aunque en este caso pareciera que se optó por la multiplicidad.*

A.C.: En realidad, no fue una opción en el sentido deliberado del concepto "opción", fue una opción que estaba condicionada por las circunstancias. Cuando nosotros sacamos *El escarabajo de oro*, incluso *El grillo de papel*, pero sobre todo *El escarabajo de oro*, había una cierta homogeneidad de pensamiento, aún cuando había rupturas internas. Empezamos a trabajar con gente del Partido Comunista, pero después renunciaron todos luego de la polémica que tuve con Agosti. Pero en la época de *El ornitorrinco*, la homogeneidad era muy difícil, porque la dictadura era el objetivo, había un solo objetivo: estar en contra de la dictadura. A mí no me importaba que vinieran del catolicismo, del radicalismo, del comunismo, fueran anarquistas, locos sueltos o no tuvieran ninguna idea política y sencillamente amaran la libertad. La sección de poesía de la revista estaba dirigida, muy coherentemente por otra parte, por un ex comunista (o comunista todavía) que era Daniel Freidemberg y por Cristina Piña, que venía del Salvador. Peltzer, con quien nosotros habíamos discutido en *El escarabajo de oro* por el caso Eichmann, fue uno de los primeros colaboradores de *El ornitorrinco*. Vale decir que, lo que nos unía, la homogeneidad, la daba el adversario, no lo interno. En lo interno había grandes diversificaciones, pero como el proyecto tenía una cierta manera unívoca de apuntar, porque allá estaba el adversario, todo eso se obviaba. Proseguida en la época de Alfonsín la revista deja de salir, naturalmente, como si se hubiera volatilizando en el aire, tal vez ahí se hubieran empezado a ver las diferencias.

R.M.: *En alguna medida, esta unión tenía que ver con la necesidad de construir un relato que confrontara con el poder, una vez más.*

A.C.: Era una confrontación con el poder y no nos interesaba la procedencia ideológica, por lo menos a mí no me interesaba, que era como el responsable, aunque esa revista es responsabilidad también de Sylvia y de Liliana Heker. Esa confrontación y ese *no* al poder era la idea básica. Todo lo demás lo podíamos dejar de lado. En cambio, en *El escarabajo...* eso no hubiera sido, porque no era solo la confrontación con el poder, sino la manera de confrontar, de ahí que pasara tanta gente. Ha renunciado más gente en *El escarabajo...* o en *El grillo de papel* que en *El ornitorrinco*. En *El ornitorrinco* los que estaban desde el primer día hasta el último estuvieron.

S.I.: Lo que pasa es que en *El escarabajo de oro* había disensiones ideológicas internas.

R. M.: ¿Podemos profundizar justamente en eso? ¿Cuáles eran estas diferencias?

S.I.: Hubo una gran mesa sobre el peronismo, por ejemplo.

A.C.: Pero antes de eso hubo una que para mí es muy significativa, que fue la invasión a Checoslovaquia. Éramos todos de izquierda en *El escarabajo...*, y se invade Checoslovaquia. Estábamos esperando a ver cómo reaccionaba Cuba. Nosotros no alcanzamos a vivir la invasión a Hungría, tal vez hubiera pasado lo mismo. Aunque la de Checoslovaquia era todavía más compleja, porque se estaba peleando contra un régimen socialista. No era que la gente quería ser burguesa o capitalista, querían un régimen socialista distinto. En la revista estábamos Constantini, Blaisten, Liliana Heker, aunque las discusiones eran sobre todo con Isidoro Blaisten. Todos éramos gente de izquierda y toda era gente pro socialista, sin duda. Sin embargo, no nos podíamos poner de acuerdo, porque para algunos esa invasión era inútil o nefasta, y para algunos era justificada. Algunos se apoyaban en las palabras que había dicho Fidel justificando de alguna manera la invasión, y otros decían que nada justifica una invasión de ese tipo, y menos meter los tanques soviéticos en una actitud imperial. Mientras yo iba juntando los materiales para hacer el famoso editorial que no se publicó nunca. Todavía no hace mucho, creo que en San Pedro si no es que no fue acá mismo, encontré la carpeta con esos materiales. Le íbamos a dedicar un número entero a Checoslovaquia, y ahí nos pasó exactamente lo que te estaba diciendo hoy. Cuando se podía publicar ese editorial, con todos los testimonios que teníamos, dado que queríamos una cosa objetiva grande, ya el problema no existía como problema, existía como problema histórico. Entonces decidimos seguir con la revista literaria, porque sino eso se transformaba en *Los tiempos modernos*. Pero no nos pudimos poner de acuerdo. En cambio, cuando el conflicto del Beagle se publicó el artículo contra los militares y la guerra, y no se discutió un segundo. Lo único que se discutía era: ¿no te irán a meter preso?, ¿no cerrarán la revista? O me

mandaba una carta Félix Grande y me decía “vos estás loco, venite acá, no se pueden escribir esas cosas en la Argentina”, pero nadie decía hay que tomar otro punto de vista, o no es oportuno.

S.I.: Estaba clarísimo quien era el enemigo.

A.C.: Claro, eso era lo que nos unía, nos unía el enemigo. En ese caso, hasta se puede usar la palabra “enemigo”, aunque eran enemigos de la gente, enemigos míos... yo no tengo, ni los considero. Pero eran mis adversarios ideológicos, digamos. Pero ahí estábamos todos de acuerdo, no había dudas, Cristina [Piña] y yo estábamos en el mismo lugar. Hoy tal vez tendremos matices acerca de determinado tipo de cosas.

S.I.: Esa dirección, ahora cuando la leo me doy cuenta, estaba en todos los planos de la revista. Porque, por un lado, estaba en el editorial, pero si vos lees las “Grillerías” o los “Marginalia” que hacíamos todos juntos, la parte de humor también aparece de otras maneras. Por ejemplo, había un slogan, “El país trabaja y avanza”, que era de los militares, e involucraba la historia de una plata que le habían dado a Belgrano como premio por la campaña del norte, cuarenta mil patacones, que él donó para hacer escuelas y, naturalmente, nunca se hicieron. Entonces, escribimos con la plata de Belgrano “el país trabaja y avanza”.

A.C.: Es decir, una crítica a los militares. A veces ciertos textos de “Grillerías”, o incluso de ficción, y ahí es cuando podés hablar de ficción comprometida y podemos ampliar el tema, tenían tanto valor como la exposición directa de las ideas en un reportaje o en un editorial. Pero nosotros pensábamos también la ficción como testimonio ideológico, político o, ya te digo, yo prefiero en esos casos hasta emplear la palabra ética o moral; porque político, últimamente, viene como muy encastrado de cosas, e ideológico suena, como decían antes, a psicobolche. Antes los psicobolches éramos nosotros, ahora parece que los psicobolches están en el poder [risas].

El hecho es que hubo un momento en que queríamos publicar unos cuentos de Buzzati. Uno lo rechacé porque era muy ambiguo, pero otro era estupendo, se llamaba “Están prohibidas las montañas”. Era la historia fantástica de un pueblo italiano en el cual se habían prohibido las montañas, no se podía hablar ni mirar a las montañas. Entonces la gente cerraba sus ventanas, las que daban a las montañas; la palabra “montaña” estaba prohibida, cada vez que alguien mencionaba, o parecía mencionar la palabra, los demás lo miraban con suspicacia; y se había creado un clima realmente paranoico y muy opresivo que era lo que estábamos viviendo nosotros bajo la dictadura militar. Ese cuento fue leído políticamente y tuvo un efecto terrible.

S.I.: Un cuento fantástico escrito en circunstancias que no tenían nada que ver con lo que pasaba acá, pero con una alusión oblicua, no la referencialidad total sino una operación a través de la metáfora, una cosa mucho más amplia.

A.C.: Entonces, la alusión directa la dejábamos para las entrevistas, para los reportajes, para publicar el manifiesto de las madres de Plaza de Mayo, o para celebrar el premio Nobel de un nombre al que no se podía nombrar acá, como Pérez Esquivel, entonces escribimos un editorial celebrándolo. Pero elegimos ese cuento porque señalaba exactamente lo que se estaba viviendo. Vale decir que ese es el sentido del compromiso, de la tendencia y de lo que puede ser inquietante en literatura, no necesita ser explícita. Y eso se nota mucho en la poesía, la poesía es un lenguaje oblicuo. Por eso, puede ser muy eficaz en épocas de gran opresión política, porque la poesía alude más que señala. En cambio, la prosa señala y a veces es muy difícil señalar concretamente las cosas. Aunque yo creo que si vos analizás la historia de la cultura, te das cuenta que las grandes culturas se han hecho bajo los regímenes opresivos más formidables. Dónde se escribió toda la gran literatura rusa sino bajo la opresión de los zares; bajo la opresión de los zares también se pudo publicar *Memoria de la casa muerta* de Dostoievski, que habla de cómo vivían los presos en Siberia. Vale decir que el escritor siempre, se lo proponga o no, salta hasta las barreras de la censura. Pero el hecho concreto es que de pronto se ve la utilidad de un escritor que muy probablemente no estuviera preocupado por estos temas, o tal vez sí, a lo mejor lo escribió bajo el fascismo. Pero Buzzati era un escritor católico. Nosotros publicamos un escritor católico italiano, y ese cuento de un escritor católico italiano fue más eficaz como cuento político en ese momento, que uno que hubiera sido escrito a pedido para decir lo que se podía decir. Por otra parte, porque no se podía explicar con todas las palabras lo que estaba pasando en la Argentina.

Recuerdo que Sartre dice en alguna parte que acababa de leer una novela acerca de no recuerdo qué problema más bien abstracto, y es ahí cuando de alguna manera empieza a desdecirse él también del concepto de compromiso, o aclararlo, en relación a otra novela que aludía a la guerra atómica. Bien, la de la guerra no le movió un pelo y no sintió nada; en cambio, la otra, que no tenía una sola palabra al respecto, de pronto fue como si todo el tiempo se estuviera hablando de eso, del peligro nuclear. Esa es la función de la literatura, eso también lo vio Sartre, por supuesto, no podía dejar de verlo. El otro ejemplo sería Kafka. Vos leés *El proceso*, lo situás en la Argentina, lo publicás en Argentina y está hablando del proceso militar, hasta la palabra está hablando del proceso militar.

R.M.: En uno de sus ensayos, creo que de algún modo cifra este entrecruzamiento. En "*La ética de la forma*", usted se refiere a cómo la

literatura produce estos sentidos desde su inmanencia, pero al usar la palabra ética interviene en otro ámbito que es el ámbito de la filosofía.

A.C.: Para mí en el arte en general, y en la literatura en particular, ética y estética están muy vinculadas. La forma es un modo del contenido en la literatura, del mismo modo que la forma es absolutamente el contenido en la música. Hoy hablábamos de la música, no hay un contenido de la música, hay una forma musical, y forma y contenido son la misma cosa. La forma en literatura es también parte del contenido y, a veces, la parte esencial del contenido. De acuerdo a cómo estén dichas las cosas, empiezan a tener sentido, porque la palabra tiene un peso, un valor, se historiza. Si vos decís “proletarios del mundo, uníos”, la verdad es que no estás diciendo casi nada, en la Argentina por lo menos. En cambio, si vos decís “trabajadores de la Argentina, únanse”, ahí estás diciendo algo muy directo. El concepto es exactamente el mismo, incluso en uno abarca menos, porque es Argentina –no el mundo–, y, sin embargo, es mucho más eficaz. Sobre eso tiene que reflexionar el escritor cuando escribe sus libros: ¿esta forma es la adecuada? Y no solo desde el punto de vista de la prosodia o de la sintaxis, sino desde el punto de vista del esquema total. Esto que estoy diciendo, ¿lo estoy diciendo adecuadamente?, ¿esto está bien dicho?, ¿esto es no solo comprendido sino eficaz? Hay una frase de León Bloy, escritor católico, fanático del catolicismo y un panfletario total, donde hablaba de la obligación que tiene el escritor militante católico de ser casi suntuoso literariamente, porque su obligación es convencer; entonces, no puede decir las cosas de cualquier modo. Yo trato de explicarlo haciendo una especie de broma. Si vos objetivamente decís que una flor puede ser más majestuosa que un príncipe, estás diciendo una metáfora bastante pobre acerca de cómo lo natural o modesto puede alcanzar cierta grandeza, pero no deja de ser un bajo lugar común y no sirve para movilizar nada. Si querés propagar el cristianismo lo más probable es que tengas que usar “mirad los lirios del campo...” o “Ni Salomón en toda su grandeza...”, etcétera. Entonces, ahí estás haciendo una literatura que funciona por alguna cuestión formal. Los apóstoles estaban propagando el cristianismo, entonces tenían que ser elocuentes, la *Biblia* es un libro muy elocuente, los grandes libros religiosos son elocuentes. Se exige una cierta elocuencia en el escritor que quiere propagar realmente sus ideas, pero eso pertenece no a las ideas sino a la forma. Y no es lo mismo decir cierto tipo de cosas en una obra de teatro que en un cuento.

Porque el problema esencial es que cuando yo empecé a escribir, o cuando empecé a sentir que era escritor alrededor de los veintidós años, y le pasa a todo escritor a la edad que sea en el momento que siente que tiene que escribir, yo no empecé a escribir las ideas, las ideas ya las traía, yo ya tenía mis ideas acerca de la libertad, del amor, de la muerte, de la solidaridad humana, ya estaban en mí. Vale decir, uno llega a la literatura con una concepción total del mundo totalmente propia; de lo contrario, es un mal

escritor. Si empieza a descubrir lo que piensa a través de lo que escribe, y bueno, puede ser que cuando tenga ochenta años emita alguna idea. Pero, en general, los grandes escritores desde el primer libro que escriben saben que están escribiendo porque tienen algo que decir del mundo. Ahora bien, eso que podemos llamar los fundamentos del compromiso son previos a la escritura. El compromiso, la tendencia y la militancia tal como se las suele entender son posteriores a la escritura; es como si pusieran sobre la literatura, sobre el periodismo o sobre lo que fuera, las ideas, y eso siempre está mal, eso se llama panfleto.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons